

Aguayo de Hoyos, P. René Allio: un director francés con una trayectoria cinematográfica “histórica” comprometida, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 23, 2019, pp. 69-78.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 23 2019 (ISSN 1988-8848)

Sección 6 Hablan los profesionales

**RENÉ ALLIO: UN DIRECTOR FRANCÉS CON
UNA TRAYECTORIA CINEMATOGRÁFICA “HISTÓRICA”
COMPROMETIDA**

*René Allio: A French Filmmaker with a Compromising
“Historical” Filmic Career*

Dr. Pedro Aguayo de Hoyos
Historiador y Arqueólogo
Universidad de Granada

Recibido el 15 de Septiembre de 2019

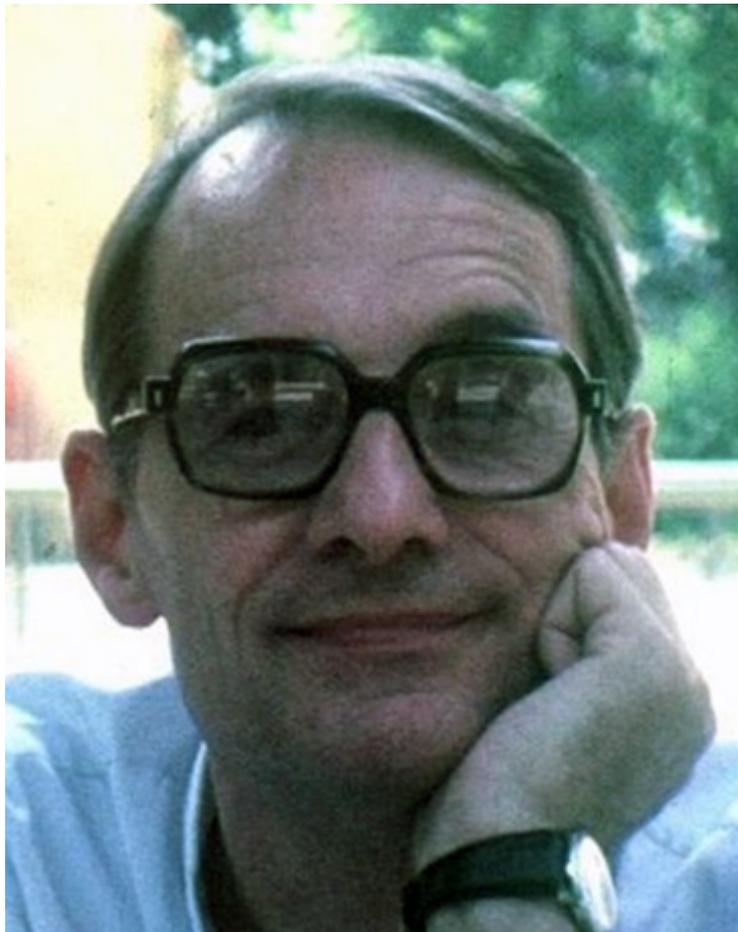
Aceptado el 17 de Octubre de 2019

Resumen. René Allio ha sido considerado por la crítica cinematográfica francesa y los medios académicos como un realizador de cine político en francés de las décadas 70 y 80 del siglo XX. En este trabajo se hace la semblanza de su relación con lo histórico a través de algunas de sus películas y de una producción para la televisión francesa repetidamente reseñadas como “cine histórico”.

Palabras clave. Rene Allio, Cinematografía francesa, Cine político, Cine histórico, Micro historia.

Abstract. Rene Allio has been regarded by French film criticism and the academic world as a French political filmmaker of the 1970s and. This study, intends to recall his relationship with historical debates and problematics through some of his films and through a production for French television repeatedly described as “historical cinema”.

Keywords. Rene Allio, French Cinematography, Political Cinema, Historical Cinema, Micro History.



www.babelio.com/users/AVT_Rene-Allio_6771

Trazar una semblanza de un director cinematográfico, además de otras facetas como creador artístico, de René Allio (1924-1995) es fácil, si se cuenta con una amplia serie de textos: entrevistas (1), declaraciones, artículos propios (2), incluso un diario personal publicado (3), entre otros escritos, realizados por el protagonista de esta a lo largo de su trayectoria como creador, referidos a su propia obra, en nuestro caso cinematográfica, y a sus posiciones personales expresadas en contemporaneidad y en el contexto cultural, político, social e intelectual de su época, en el marco de una “intelectualidad” como la francesa de los años ‘60 a ‘90 del siglo pasado, tan central para el pensamiento y la creación cultural, utilizando términos franceses más actuales, para referirnos a los productos culturales, entre los que destacan las aportaciones fílmicas de la mítica *Nouvelle Vague*.

Nuestro director no ha sido considerado por la crítica y la historiografía del cine (4) un autor dentro de ese movimiento de vanguardia cinematográfico francés de esos mismos años. Sin embargo, en algunos aspectos, podríamos relacionar el cine de Allio con este movimiento, no sólo por la contemporaneidad de su producción fílmica, sino por las referencias y relaciones directas con filósofos, novelistas, dramaturgos, presentes en sus propuestas, o en las de algunos creadores de la *Nouvelle Vague*.

La semblanza de Allio la centraremos en su producción fílmica relacionada con el cine y la historia, o si se quiere el cine histórico, desde su particular visión, pues es la temática que aparece destacada por la crítica o por el propio autor, en sus múltiples entrevistas concedidas con ocasión del estreno de algunas de sus películas de primera época (años ‘60 y ‘70): *Les Camisards* (1970) o *Moi, Pierre Riviere...* (1975) (5), o en reflexiones personales en distintos momentos de su trayectoria, pues ambas cintas, no sólo se centraron en temas históricos, sino que dieron lugar a un temprano y poco divulgado posicionamiento personal del autor de su personal visión de la relación historia y cine, al ser recogido en revistas sobre cine de ámbito e idioma francés, con poca proyección en otros idiomas, como el

inglés o castellano, en círculos académicos o cinematográficos que se incorporan a esta relación entre cine e historia más tardíamente, aunque de manera más influyente como los trabajos anglosajones encabezados por Robert Rosenstone, en general publicados a partir de los años '90, mientras que ya en los '70 el mismo Marc Ferro había publicado en francés su *Cinéma et Histoire* (1976).

Por otro lado, y en relación con el contexto político e ideológico de ese momento en parte de la “intelectualidad” francesa o europea, la tendencia historiográfica en que se podrían enmarcar ambas películas, y otra serie de obras cinematográficas más o menos contemporáneas, caso de *El Regreso de Martín Guerre* (R. Allio, 1982) de Daniel Vigne (6), están consideradas como el reflejo en el cine de la microhistoria o la “historia de los de abajo” (7), desde un punto de vista marcadamente social, con un claro acento materialista, por no decir, en el caso de Allio, implícitamente y explícitamente marxista.

Así pues, en coherencia con el título de esta revista, hemos querido recoger en esta semblanza algunas de las obras y las motivaciones que llevaron a Allio a adentrarse, desde la práctica cinematográfica, en la relación entre cine e historia, relación expresamente considerada en sus múltiples declaraciones en entrevistas y textos propios en los que las alusiones a lo histórico y su reflejo en el cine son numerosos.

Aunque su trayectoria inicial como decorador, escenógrafo, ensayista y pintor (8), previa a su obra como realizador cinematográfico, pudiera parecer ajena a la temática histórica, en ese mismo terreno de lo escenográfico la experiencia de puesta en escena de obras como las de Roger Planchon, y su interés por la historia, incluidas las de *longue durée*, o las instalaciones en museos de historia natural como las realizadas, en homenaje a la obra escenográfica de Allio en 1994, en La Gran Galería de la Evolución del Museo de Historia Natural de París, un año antes de la desaparición del cineasta, atestiguan que su interés por la Historia, natural y humana, era ya una preocupación personal que tomará forma en sus primeras obras cinematográficas, pues sus primeras películas tendrán como temática hechos históricos o alusiones literarias a agencias históricas o su representación dramática, casos de *La vieille dame Indigne* (1964), *Les Camisards* (1970), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère* (1975), temática que le acompañará a lo largo de su carrera de cineasta, donde su penúltima obra rodada para la televisión francesa, *Un médecin des Lumières* (1988), volverá a incidir en esa relación entre cine e historia.

La adaptación de la obra teatral de Bertolt Brecht *Madre Coraje y sus hijos* (1939), drama épico con un trasfondo histórico en los hechos acaecidos durante la Guerra de los Treinta años en el siglo XVII, convertido por Brecht en un alegato contra la guerra, en el marco de la invasión de Polonia por los nazis en 1939, adaptada por Allio a la historia de una viuda que ha de enfrentarse a su nueva vida, sin marido ni hijos, ahora “libre”, aunque su vida termina pasando por la de otros: un grupo de camaradas anarquistas, una amiga prostituta..., relaciones que escandalizan a su familia.

La reconocida *La vieille dame indigne* (1964), primera obra cinematográfica intimista, es la primera parte de una trilogía, que seguida de *L'une et l'autre* (1967) y *Pierre et Paul* (1968), se centra más en personajes de ficción que en sucesos históricos, dando a estos personajes, desde la personal visión de Allio, un carácter de héroes románticos, más que de personajes microhistóricos en el cine (9), ante los protagonistas o acontecimientos destacados de la gran historia en el cine francés de historia, como Abel Gance o Jean Renoir, producciones adecuadas al concepto historiográfico, propio de los años de su realización.

Su obra cinematográfica centrada en hechos y personajes históricos se concretó en dos películas consecutivas de la primera mitad de los años '70, y en una producción televisiva tardía, en el final de su carrera cinematográfica.



Les Camisards (1970) es la inmersión de Allio en el cine histórico, como fue acogida la cinta, con un doble artículo, por parte de la revista francesa: *Cahiers de Cinema* (10) el año de su estreno. La intención y el sentido de sus primeras cintas “históricas”, carácter subrayado por una serie de manifestaciones del propio director, en las que se pone de relieve su motivación última, al abordar las historias contadas en estas cintas, podría resumirse en la pregunta: ¿producir discursos del pueblo o discursos sobre el pueblo? (11).

Para ilustrar esta disyuntiva primero se escogieron unos hechos concretos de la Guerra de *Les Camisards* (1702-1704): en Julio de 1702, como consecuencia de la revocación del Edicto de Nantes por Luis XIV se inicia una represión religiosa que provoca una insurrección de campesinos y artesanos en la región de *Les Cévennes en Languedoc-Roussillon*, que recoge la película como un enfrentamiento de la “guerrilla” protestante contra las tropas del rey: los dragones (*Les dragonnades*) de Luis XIV.

Sus ecos contemporáneos son admitidos por el director y recogidos por la crítica, como se muestra en la siguiente: “Grave y sin complacencia, la película de Allio es bella. Es lo contrario de un fresco histórico. Rodada con pocos medios, cuenta menos las batallas cévennolenses que la toma de conciencia entre los campesinos, la necesidad de resistir, de golpear, de vengarse. [...] Con figurantes y “actores” desconocidos alcanza un realismo y vigor de una resistencia que puede para el espectador de hoy evocar ejemplos contemporáneos” (12). Así pues, lo que la película pretende es la toma de la palabra por parte de los oprimidos, de todos los oprimidos, incluyendo situaciones tan contemporáneas al film, como las guerras coloniales de Argelia, o la guerra de liberación de Vietnam. No hay duda de que en *Les Camisards* hay una intención netamente didáctica, ya que su contexto son los años en torno al ’68 del siglo pasado, y por tanto, el trasfondo de las luchas populares, ya que, según el propio Allio, la cinta remite a lo dicho en este sentido por Mao Zedon.

Allio insiste en su toma de partido por los perdedores, en este caso con el matiz explícitamente marxista, por los oprimidos, enfrentados al poder estatal conservador, representado por el catolicismo autoritario de la corte de Luis XIV, con un claro reflejo en una revuelta local contra la fiscalidad, la nobleza y el clero de Cévennes por parte del campesinado y artesanos, que representa en muchos detalles de la película el enfrentamiento de la Modernidad frente al Antiguo Régimen, como el tratamiento de las

costumbres sexuales de los sublevados, muy próximo a los planteamientos de la liberación sexual preconizada por el Mayo Francés, o el matiz de una guerra de religión que encubre una auténtica lucha de clases, propia de las revueltas del siglo XIX, encarnada simbólicamente en el propio vestuario de los bandos enfrentados en la película, donde la vestimenta de los nobles, aristócratas, clero y soldados reales se diferencian con una nitidez buscada, como signo de la diferencia de las clases enfrentadas en la desigual guerra de *Les Camisards* (nombre que hace referencia al uniforme de los “guerrilleros”: la camisa popular occitana).

Podríamos decir, en consecuencia, que esta película representa más la aspiración del autor de producir un discurso sobre el pueblo, a través de una obra artística, para lo que el escenario de la cinta, muy alejado de lo que representa el lugar de todas los enfrentamientos de clase, París, como su director trató de remarcar en la preparación de la propia cinta, su rodaje y su propia exhibición, siempre atenta a la reacción del público de Cevénnes, o en la elección de los actores, poco conocidos, y los reclutados entre los propios habitantes de los lugares de rodaje, con una minuciosa preparación previa, sobre la historia local y sus consecuencias, que le proporcionan al film un alto grado de realismo, algo también buscado por Allio, siguiendo los postulados brechtianos, ya presentes, como señalamos *supra*, en su primera obra filmica, su versión sobre *Madre Coraje y sus hijos* (1939): *La Vieille dame indigne* (1964).



©Gallimard

Muchas de la características presentes en *Les Camisards*, van a ser mantenidas en su segunda obra “histórica”: *Moi, Pierre Rivière...*(1975), pero ahora la historia se centra en un drama mucho más íntimo y personal, aunque con una fuerte repercusión historiográfica, desde una aproximación que podríamos situar en lo tendencial histórico como un episodio de microhistoria, la recurrencia a un ambiente campesino, en este caso en Normandía, un recurso a actores locales, junto a profesionales,

signo de una diferencia de clase, ya que los profesionales encarnan a los personaje cercanos al poder y las instituciones: jueces, abogados, médicos, religiosos, mientras que los campesinos representados son los actuales habitantes del lugar de los hechos, acaecidos en 1835, muchos de ellos dedicados en la actualidad a la agricultura.

Pero en esta cinta la intención de su director es la de otorgar la palabra al pueblo, producir un discurso del pueblo. Para ello se parte de un guion basado en una conocida obra de Michel Foucault que, con el mismo título de la película: *Yo, Pierre Rivière habiendo asesinado a mi madre, mi hermana, y mi hermano...*, recogía toda la información disponible sobre el caso, presentada como la superposición de los distintos discursos que sobre el asunto se construyeron en la época del parricidio.

Allio elige que la película se centre en el propio discurso, en primera persona, del protagonista de los hechos, Pierre Rivière, que toma la palabra para en una autoconfesión redactada en la cárcel, antes de suicidarse, una vez juzgado y conmutada la sentencia a muerte por la reclusión de por vida en una clínica psiquiátrica, narra en primera persona los hechos y las motivaciones personales para cometer el crimen. En la cinta se suceden las versiones de los campesinos y autoridades, aunque el discurso central es el del propio autor de los hechos y su propia experiencia vital en el contexto de una aldea campesina.

Para ello se eligió a un joven campesino; Claude Hérbert, que en un ejercicio de auto concienciación fue capaz de meterse en la piel de *Pierre Rivière* dándole un grado de autenticidad y de realismo a la película, y la historia, subrayada por la cuidada ambientación campesina y paisajística. Esta operación de encarnar al protagonista de la historia en un joven campesino actual, con todas las diferencias que se quieran entre la sociedad campesina del siglo XIX y la propia de los años '70 del siglo XX, se hace con la intención de darle el protagonismo al discurso de la propia voz del pueblo, como queda dicho, en la participación de los propios campesinos y su figura central, *Pierre Rivière*.

En ese sentido de un protagonismo del discurso del pueblo, tanto en la cinta como en los comentarios del propio autor de la película, y en los comentarios que sobre la misma realizó en diversas entrevistas el coordinador de la obra en la que se basó el guión: M. Foucault (14) se insiste en el aspecto de la toma de la palabra por parte del pueblo campesino, utilizando una expresión acuñada por el propio Foucault: "El grano minúsculo de la historia" (15), en el sentido de una fragmentación "histórica", centrada en la vida cotidiana en la que un exceso, el inconsciente de la historia, en palabras de Foucault, provoca como una lluvia de millones de micro-acontecimientos que marcan nuestra forma de pensar, de los que sólo algunos dejan una huella recuperable en forma de texto histórico o literario o, incluso, de obra cinematografía, como es el *Pierre Rivière* de Allio.

Hechos, como los reflejados en la película, suponen un movimiento telúrico inconsciente, que tiene como consecuencia, la aparición de una diversidad de discursividades, pero que en el caso del parricidio, tomado como un acontecimiento, permite hablar sobre el campesinado o mejor, según la propia película, darle la voz al pueblo, y que se exprese libre: "[...] para acceder al estatus de la historia; eso es "el grano minúsculo de la historia" (16).

Las dos películas más "históricas" de Allio, ambas rodadas en la primera mitad del los '70, desde dos perspectivas diferenciadas, una colectiva y épica: *Les Camisards*, la otra individual y dramática: *Moi, Pierre Rivière*, abordan una visión popular y campesina, enmarcada en dos acontecimientos muy alejados en el tiempo y en sus motivaciones, pero unificados en sus puestas en escena, lejos de París, y en la intención de hacer de estos hechos, que hoy podríamos encuadrar en la microhistoria, esa doble intención de su director: generar un discurso sobre el pueblo, caso de la película sobre la revuelta protestante de campesinos y artesanos, contra el poder local nobiliario y eclesial, y estatal absolutista de Luis XIV; dar la palabra al pueblo, a través de las confesiones del parricida *Pierre Rivière*, y de la

comunidad de vecinos campesinos que, a partir de ese dramático acontecimiento, toman la palabra para hablar de sus vidas cotidianas como su verdadera historia.

Pero al tratarse de dos películas rodadas en su contexto “histórico” de filmación, las luchas políticas propias de su época, como referente histórico el Mayo Francés, y sus consecuencias políticas, deben leerse el contenido de ambos filmes, desde las perspectivas presentistas de las luchas de liberación colonial y campesina, o de la toma de la palabra popular sobre la Historia, reclamando el protagonismo de los agentes de una historia de los oprimidos, como la “verdadera” esencia de “lo histórico”.



©Actes Sud

La trayectoria de Allio sobre el cine histórico se completa con el rodaje de *Médecin des Lumières* (1988), rodada como un encargo televisivo, con el resultado de cuatro horas de emisión, difundida en tres partes, concebida como una historia sintética sobre esa etapa de la medicina, que terminó siendo una crónica entre imágenes pictóricas, sobre la práctica de la medicina durante el Siglo de las Luces, y una narración novelesca que enmarca las escenas de esa práctica histórica médica.

La repercusión de la obra televisiva, y la necesidad de dejar una mayor huella del trabajo histórico e imaginativo que guió la micro serie televisiva, impulsó la publicación de una novela, con casi el mismo título de la obra televisiva, que filmaron su director René Allio y su coguionista Jean Jourdheuil (17), lo que remarca el aspecto novelesco de esta última obra filmica, de las consideradas históricas en su producción cinematográfica.

Como una obra tardía, penúltima obra de su filmografía, sólo seguida por *Transit* (1990), se ha interpretado esta obra como una reflexión personal sobre la propia trayectoria del autor, en lo que aquí nos concierne, como una reflexión entre sus anteriores facetas de escenógrafo de teatro, con una fuerte influencia de Bertold Brecht, o en sus inicios en la representación artística, su actividad como pintor, presente en algunas de sus anteriores películas, y desde luego su compromiso histórico, a través de su arte cinematográfico, o su relación con la literatura y la filosofía contemporánea, como su relación con Michel Foucault o Roland Barthes.

La elección de un relato en primera persona, realizado por el protagonista de la producción televisiva, encarnada por el actor profesional, titulado como médico, Vincent Gauthier, se asocia con sus experiencias de algunas de sus anteriores películas, en las que ese tono de auto introspección de ambos, realizador y actor, lo alejaría de un concepto de cine histórico, propio de sus anteriores producciones “históricas”, tanto síntoma de una evolución personal como “epocal”, pues el propio Allio ya anunció antes de su realización (18): “*Lo que el film no debe ser “histórico”. Una aventura interior. Desconfiar de la Historia... No demostrar más que el interior... Los sentimientos, los hechos, las emociones... Una moral*” (19). Sin embargo, su recurso a imágenes de época, sobre todo la pintura flamenca, sobre la anatomía y la medicina, la necesidad de mostrar los saberes médicos legales, al modo de la Enciclopedia (20), para una medicina alejada de una práctica aristocrática, como un misionero de la salud humanitaria, lleva la producción a una lucha contra la enfermedad, como una militancia política, de nuevo, muy próxima a una posición marxista, aspectos que han llevado a diferentes autores a incluir esta producción televisiva entre el cine “histórico” de Allio (21).

Su evidente mezcla de fuentes documentales y elementos ficcionales, en muchos aspectos insertos en el tono novelístico de la obra, no han sido obstáculo para que esta obra, gestada en la época de *Moi, Pierre Rivière...*, haya sido realizada en los ‘80, tras una etapa de una menor preocupación política, como una vuelta a: “*Regresar con fuerza a la idea según la que el pasado ayuda al espectador a mejor aprehender el presente, considera en lo sucesivo el documento histórico como un elemento posible, en virtud de su extrañeza, devolver al espectador a él mismo*” (22).

En base a esta última obra “histórica”, podríamos finalizar señalando que en la propia trayectoria del realizador cinematográfico R. Allio, se compendia un proceso que lleva, desde una obra cinematográfica militante y política, donde el protagonismo recae en los oprimidos, como clase social excluida de los discursos históricos, al uso en determinados círculos políticos de los años ‘70, a una obra filmada, muy sintomáticamente producida para la televisión francesa, que a pesar de las circunstancias de su gestación e intencionalidad en su génesis, años ‘70, es realizada y exhibida a finales de los ‘80, cuando el contexto de lo historiográfico, lo novelístico y lo filmico han cambiado en el sentido de obras intimistas, en el caso de Allio, aspecto ya presente en su primera trilogía cinematográfica de ficción, que ahora se combina, al final de su trayectoria, en una producción televisiva, y su secuela como novela, entre lo introspectivo, desde el protagonismo individual, y novelesco, a través de una militancia por la salud popular, al modo de la motivación de muchas ONG, como síntoma de un repliegue hacia lo interior de una acción política, donde lo antes colectivo: el sufrimiento clasista, la revuelta, y la producción artística, se ponen al servicio de lo individual, incluso corporal, ya lejos de una acción colectiva emancipadora.

Notas

(1) Son numerosas las entrevistas que R. Allio concedió, entre ellas algunas de las relacionadas con sus películas aquí recogidas: “René Allio”, Entretien avec Jean A. Gili et Antoine Martin, *Écran 72*, 2 (février 1972); “René Allio”, Entretien avec Claude-Marie-Trémois, *Télérama* 19 (février 1972); COMOLLI J. L. y BONTEMPS J, “René Allio, Du bon usage du modèle”, Entretien avec René Allio”; “De la machine à jouer au paysage mental. Une entretien de Jean-Pierre Sarrazac

avec René Allio”, en ALLIO R., “Sous la direction de Gérard-Denis Farcy”, *Double Jeu Théâtre/Cinéma* 2 (2004), 21-28; “Entretien con *Image et Son* 258; “R. Allio, Comment traduire en termes de formes ce qui fonctionne dans le réel?”, Entretien avec Mireille Amiel, *Cinéma* 76, 215 (nov. 1976), 74-80; ALLIO R., “...la parole populaire”, entretien dans *Jeune Cinéma*, éc.. 76-jan. 77 (1977), 20-26.

(2) ALLIO R., “A propos de Rude tournée pour la reine”, *Cahiers du Cinéma* (fev.-mar 1974); ALLIO R., “Le théâtre des opérations”, *Cahiers du Cinéma* 271 (nov. 1976), 49; ALLIO R., “Emotion et politique”, en GAUTHIER G., *Les Chemins de René Allio: peinare, scénographe, cinéaste*, Le Cerf, Paris, 1993.

(3) ALLIO R., *Carnets I. 1958-1975*, Lieu commun, Paris, 1991; ALLIO R., *Les Carnets: Tome 2*, Janvier 1976-Mai 1981, GUILLAUMIN, A. et TSIKOUNAS, M. (eds.), *Deuxième Époque*, Paris, 2019.

(4) LINDEPERG S., TSIKOUNAS M. y VAPPÉREAU M. (dirs.), *Les Histoires de René Allio*, François Amy de la Bretèche, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013.

(5) Parte de las ideas artísticas y discursivas, así como del perfil profesional de R. Allio fueron abordadas en nuestro artículo: AGUAYO P., “Discursividad histórica y cine a través de una visión contextual de: Moi, Pierre Rivière..., de R. Allio (1975) y su relación con M. Foucault”, en SALVADOR F., (ed.), *Cine e Historia(s)*, Universidad Paris-Sud, Paris, 2015, 77-94.

(6) Remitimos a un trabajo propio sobre este film y su relación con la historiografía, donde se recoge alguna bibliografía sobre aspectos contextuales de la relación historia y cine en base a esta película: AGUAYO P., “Historiografía y cine. La representación cinematográfica de la historia desde abajo: “El regreso de Martín Guerre (1982)””, en SALVADOR F. (ed.), *Cine y representación*, Universidad Paris-Sud, Paris, 2014, 359-372.

©

(7) Ver la obra de los historiadores Eric J. Hobsbawm o Edward P. Thompson como forma de acercamiento al uso de este concepto aplicado al análisis histórico de clase y de situaciones socio-económicas concretas en el tiempo y espacio contemporáneo europeo.

(8) *Le décor, c'est une organisation de l'espace, au service d'une pièce, à travers une mise en scène que l'on connaît. Il s'agit de mettre son travail au service d'un contenu précis. Il faut que tout Goncourt sur le plateau à expliciter la pièce et qu'il existe toujours un rapport entre les formes et le texte.* René Allio, citado por N. Zand: “Le décorateur, cet incompris”, *Liberation*, 8 de septiembre 1961.

(9) Joutard, Ph., “A propos del «Camisards» de René Allio”, *Bulletin de la Société de l'histoire du Protestantisme Français (1903-2015)* 154 (2008), 175-180, tomado de <http://jstor.org/stable/24309425>.

(10) AUMONT J., “Comment on écrit l'histoire” y REGNAULT F., ““Les Camisards” et le fim d'histoire”, *Cahiers du Cinéma* 238-239 (1970), 64-71 y 71-74.

(11) BURDY J. P. y NOURRISON D., “Histoire, peuple, écran. Un entretien avec René Allio”, *Espaces Temps* 5 (1977), 7-16.

(12) *Les Echos*, Annie Coppermann, 25.02.1972.

(13) FOUCAULT M. (coord.), *Yo, Pierre Rivière habiendo degollado a mi madre, mi hermano, y mi hermano..., Un caso de parricidio del siglo XIX*, Fabula, Tusquet Editores, 1976.

(14) “Entrevista con Michel Foucault”, entrevista con P. Kané, *Cahiers de Cinéma* 271 (noviembre de 1976).

(15) “El retorno de Pierre Rivière”, entrevista con G. Gauthier, *La Revue du Cinéma* 312 (diciembre de 1976).

(16) “Histoire, peuple, écran. Un entretien avec René Allio”, *Espaces Temps* 5, 5 (1977).

(17) ALLIO R. y JOURDHEUIL J., *Un médecin des Lumières*, Actes Sud, Paris, 1988.

(18) La idea del proyecto de la película de 1977 a 1978, su rodaje para la televisión en 1987 y la difusión por ese medio en 1988 sufriría una serie de vicisitudes que hizo que ese proyecto no viera la luz hasta 1988: GAUTHIER G., “René Allio Un Médecin des Lumières”, *Revue du Cinéma* 447 (mars, 1989).

(19) *Carnets*, 1991, 195.

(20) Los referentes icónicos de la producción televisiva y su aspecto novelado son analizados, en relación con otras producciones de carácter histórico para la televisión francesa, en: PAPIN B. y RENAUT A., “Le Médecin des Lumières de René Allio, entre tentation romanesque et réalisme pénible”, en *Colloque Les Histoires de René Allio*, Hicsa (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne); CRIHAM (Université de Poitiers, Université de Limoges) (nov 2013), 105-120.

(21) LIBOIS J. L., “René Allio, cinéaste de la lumière”, *Double jeu* (2018). [En línea], 2/2004, subido el 06 de Julio de 2018, consultado 23 de abril de 2019. URL:<http://journals.openedition.org/doublejeu/2030>; DOI: 10.4000/doublejeu.2030.

(22) MORRISSEY P., “De l’autre à soi. Retour sur les Films historiques de René Allio”, *Double jeu* (2018). [En línea] 2/2004:82, subido el 06 de Julio de 2018, consultado 23 de abril de 2019. URL: <http://journals.openedition.org/doublejeu/20402>; DOI : 10.4000/doublejeu.2042.